L'interaction de la musique et de l'image : l'exemple de la trilogie du « Seigneur des Anneaux »[θ]

L'interaction de la musique et de l'image au cinéma est un phénomène avéré et enseigné dans les universités : je ne m'étendrai pas sur les descriptions techniques mais me contenterai de rappeler quelques définitions qui aideront à cerner le sujet de cette analyse. Selon Michel Chion, la musique (le « son ») au cinéma peut être *une musique d'écran*, « qui émane d'une source située directement ou indirectement dans le lieu et le temps de l'action ... »[1] ou *une musique de fosse*[2], « qui accompagne l'image depuis une position off, en dehors du lieu et du temps de l'action ». La musique peut également être *empathique* ou *anempathique*, dans le sens où elle peut accompagner ou souligner l'action sur scène ou, au contraire, par une indifférence apparente au déroulement de l'action, contribuer à augmenter l'intensité dramatique de cette dernière. La musique peut aussi faire plus : elle peut contribuer à remporter l'adhésion du spectateur aux valeurs morales, sociales, culturelles ou même idéologiques véhiculées par une scène ou par la totalité d'un film et, par extension, au message explicite ou implicite voulu ou simplement transmis par le réalisateur (j'inclus dans ce dernier vocable l'ensemble de la chaîne de production audio-visuelle). La musique peut amplifier et unifier la démarche du réalisateur, elle peut également gommer certaines outrances du scénario ou de l'image, contribuant par là à une meilleure réception du « message » par le spectateur.

Les choix musicaux au cinéma, surtout pour des productions à gros budgets, ne peuvent de ce fait pas être innocents : ils contribuent fortement à orienter le déroulement de l'action et du scénario, et sont un facteur important dans le succès d'un film. Ces choix

Amine Beyhom

θ Article paru dans *Regards* – IESAV, Beyrouth, janvier 2005.

1 Toutes les définitions et citations correspondantes proviennent de l'ouvrage de Michel Chion : *l'Audio-Vision, Son et Image au cinéma*, Nathan, Paris 1990.

2 Par référence à la « fosse » d'orchestre.

sont parfois également identitaires : une musique de Hard Rock plaquée sur des images de films de Yusuf Chahine serait une incongruïté, mais, utilisée à bon escient, elle pourrait apporter un éclairage différent à la scène se déroulant sur l'écran. Cet article se propose d'exposer la démarche dans l'autre sens, celle des films occidentaux, plus particulièrement anglo-saxons, et plus précisement en ce qui concerne l'utilisation de la musique classique occidentale pour la bande-son (musique de fosse), sur l'exemple de la trilogie du Seigneur des Anneaux de Tolkien, par le réalisateur néo-zélandais Peter Jackson.

La musique classique à l'écran : aperçu rapide

Le choix d'une musique de fosse dépend de plusieurs facteurs, esthétiques, culturels ou pratiques :

Dans le cas de la musique classique occidentale, le choix identitaire parait parfois évident (Schubert et Haendel dans *Barry Lyndon*) et correspond à un choix esthétique (« harmonie » avec l'image) certain, et justifié. Force est de remarquer, cependant, que le penchant des réalisateurs en musiques classiques suit généralement les goûts du grand public et le « box-office » ; dans le catalogue de la société Naxos, par exemple, un simple relevé statistique des musiques utilisées dans les films occidentaux permet de faire ressortir une hiérarchie, en nombre de compositions, assez conforme au marché :

1. Dans une première catégorie (les compositeurs les plus sollicités, ici à titre posthume) nous retrouvons sans surprise Mozart, Bach et Beethoven.
2. Une deuxième catégorie, moins sollicitée, comprend des compositeurs tels Puccini, Johan Strauss II et Chopin.

Amine Beyhom

3. Une troisième catégorie, non loin derrière la deuxième, est représentée par Tchaïkovsky, Rossini, Verdi, Wagner, Mendelssohn et Schubert, avec un certain nombre d'autres compositeurs relativement moins sollicités (Ravel, Debussy, Schumann, Richard Strauss, Dvorák, Elgar, Handel, Haydn, Prokofiev, Rimsky-Korsakov et Rachmaninov).

4. Enfin, une quatrième catégorie qui comprend majoritairement des compositeurs nationaux et/ou relativement récents (Fauré, Saint-Saëns, Satie, Offenbach, Bizet, Khatchaturian, Smetana, Bartók, Britten, Shostakovitch, Górecki, etc.) ou de Jazz (Bernstein, Gerschwin).

Si le choix des musiques pour la première catégorie est varié pour un même compositeur, il se réduit rapidement à partir de la deuxième catégorie : Moussorgsky est représenté quasi exclusivement par *Une Nuit sur le Mont Chauve*, ou par *Pictures at an Exhibition*, Wagner majoritairement par la *Dance Nuptiale* de Lohengrin ou par *La Chevauchée des Walkyries*, Mendelssohn par le *Songe d'une Nuit d'Été*, Johann Strauss II par le *Danube Bleu* et Richard Strauss par *Also Sprach Zarathustra*, Dvorák par la Symphonie n° 9 (*du Nouveau Monde*), certain autres compositeurs (surtout en quatrième catégorie) semblant être présents dans ce panel à travers une unique (ou presque) composition, tels Bizet (*Habanera* de Carmen), Barber (*Adagio pour Cordes*), Górecki (Symphonie n° 3), Offenbach (*Barcarole* et *Cancan*), Johann Strauss Ier (*La Marche de Radetzky*), Orff (*Carmina Burana : O fortuna*), Mascagni (*Intermezzo* de Cavalleria Rusticana), etc.

Par delà l'indigence culturelle fréquente qui transparaît à travers les choix des réalisateurs (et qui peut être due, toutefois, à des contraintes de budget), les usages multiples d'une même composition peuvent parfois refléter un consensus (très relatif) sur les correspondances musique-image, à l'exemple de *l'Ouverture de Guillaume Tell* de Rossini utilisée dans des films comme "Armageddon", "The Butcher Boy" et "A Clockwork

Amine Beyhom

Orange" (mais aussi "Goodbye Lenin", "Lone Ranger" et "L'honneur des Prizzis"). Un deuxième « must » de Rossini est représenté par les extraits du Barbier de Séville, utilisés dans différents films tels « Brassed Off », « Citizen Kane », « L'Honneur des Prizzis », « Strange Days », etc.

Parfois, la dichotomie de l'image et de la musique est réelle, et voulue, renforçant par là le sentiment d'intensité ou d'émotion que l'image est censée véhiculer ; l'absence de musique, ou de son, devient également un choix esthétique ou dramatique. Paradoxalement, ce sont les contrastes entre mouvement sur l'écran et absence de son, entre son musical et arrêt de la musique, entre différents types de musique utilisés pour un même film, et, parfois, plus subtilement, entre des compositions similaires ou proches pour une même scène globale, qui contribuent à augmenter l'intensité du message visuel, de la scène se déroulant sur l'écran. Mais nous passons ici à un autre stade de l'interaction son-image, la composition, plus spécifiquement pour cet article la bande-son du troisième volet de la trilogie du Seigneur des Anneaux : Le Retour du Roi.

Quelques observations préalables sur le scénario du Retour du Roi. Comparaisons avec le livre de Tolkien

Rappelons rapidement les événements décrits dans cette troisième partie : après un flash-back sur la découverte de l'anneau du pouvoir (créé par Sauron, qui représente ici le Mal absolu) par Sméagol, à l'origine gentil Hobbit (ou Semi-Homme, selon la dénomination courante chez les humains), et sa transformation en Gollum, créature malfaisante (et malheureuse) hantée par le souvenir du dit anneau, le réalisateur nous emmène dans deux histoires parallèles, la première concernant la rencontre du porteur de l'anneau Frodo (gentil Hobbit s'il en est) et de son fidèle serviteur Samsagace avec le même Gollum, et leur voyage commun vers et dans le Mordor, pays de Sauron. La

Amine Beyhom

deuxième histoire nous montre le monde des Hommes rassemblant ses forces pour contrer les armées du Mordor et sauver la ville de Minath Tirith, capitale des rois d'antan, et future capitale d'Aragorn, descendant du roi Isildur qui fut le premier Homme à triompher de Sauron. Les tribulations d'Aragorn, accompagné de Gimli le nain, de Légolas l'elfe, et occasionnellement des Hobbits Pippin et Merry ainsi que de Gandalf le Gris, magicien de son état qui, pour l'occasion, a pris du galon et est devenu Mithrandir le Blanc.

Une des premières constatations faites à la sortie de ce film concernait la brutalité particulièrement accrue de cette troisième partie par rapport aux deux premières[3]. En comparant rapidement le scénario au livre de Tolkien, nous pouvons nous rendre compte que, si le réalisateur a plus ou moins suivi les événements décrits par l'auteur, certains passages, correspondant à des chapitres entiers du livre, ont été gommés à l'image. Ceci est un procédé commun, surtout pour une trilogie de l'ampleur de celle de Tolkien, mais le choix des chapitres ignorés pour le troisième volet est révélateur en soi : il s'agit des « Maisons de guérison » dans le livre VI, et des deux chapitres du « Retour vers le pays » et du « Nettoyage de la Comté » dans le livre VII (et dernier). Dans le chapitre sur les maisons de guérison, Tolkien raconte la rencontre d'Eowyn, la vierge guerrière du Rohan, et de Faramir, le fils de l'intendant du Gondor, tous deux blessés et recouvrant leur santé dans une des fameuses « maisons », ainsi que de leur amour naissant, bien plus pragmatique et nettement moins dramatique que l'autre unique[4] histoire d'amour du film, celle d'Aragorn et d'Arwen la femme elfe (Eowyn ayant été par ailleurs amoureuse d'Aragorn). Les deux chapitres manquants du dernier livre racontent le retour des Hobbits vers la Comté, ainsi que les destructions que leur pays avait subies du fait de Sarouman,

[3] Celles-ci avaient d'ailleurs reçu, par exemple en Allemagne, une autorisation pour publics de plus de l'âge de 12 ans, alors que le troisième film avait été limité, pour sa sortie en salle, aux spectateurs agés de 16 ans ou plus ; de manière assez bizarre, pour la sortie du troisième volet en vidéo en Allemagne, la limite d'âge a été ramenée à 12 ans.
[4] L'évolution de la relation entre Rosie et Samsagace est occultée par la suppression des passages relatifs à la Comté.

Amine Beyhom

magicien déchu mais qui avait gardé un pourvoir de persuation dû à sa voix et en avait profité pour devenir maître de la région ; les Hobbits s'unissent sous la houlette de Pippin et Merry, promus pour l'occasion capitaines, et finissent par chasser le (méchant) magicien et ses hommes de main de la Comté, tout se terminant pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Il se peut que le réalisateur ait voulu éviter une baisse d'intensité dramatique de l'action, ce qui aurait pu le pousser à supprimer le chapitre des « maisons », et essayé de ne pas rallonger d'avantage la durée du film en incluant le passage sur la lutte des Hobbits pour reconquérir leur pays : il a néanmoins par ces choix accentué le côté mâle, guerrier et manichéen du livre, caractéristiques que je me propose d'exposer rapidement dans la suite de cet article.

Sexisme, préjugés raciaux et quelques autres caractéristiques du livre de Tolkien accentués par les choix du réalisateur

À part les parallèles évidents entre la saga arthurienne et celle de la trilogie de Tolkien (les deux mondes sont à l'orée d'une transformation radicale, avec l'univers de la magie et des fées -les Elfes ainsi que les magiciens conseillers de rois ou de leurs adversaires- destiné à disparaître, la symbolique de l'épée magique -Excalibur et Narsil, le temps cyclique -donc mythique- et le temps historique qui se superposent[5], l'absence de religion chrétienne -néanmoins présente ou pressentie à travers les épées des Hommes, symboles de la croix- si ce n'est de religion tout court, l'exaltation des vertus chevaleresques médiévales, etc.), interrogeons-nous avant tout sur le rôle des femmes dans la saga de Tolkien, et du traitement qui leur est réservé par le réalisateur. Faisons-en avant tout le décompte nominal et chronologique : de Rosie, la jeune fille hobbit dont

[5] Le temps cyclique dans la trilogie est représenté par les différents « âges » de la Terre du Milieu, mais aussi, plus classiquement, comme une régénération périodique qui transparaît à travers, par exemple, la phrase de Théoden roi du Rohan à Eowyn sur le champ de bataille : « You shall live to see these days renewed ». On pourrait imputer cette superposition de temps cyclique et de temps historique au processus de transition entre deux âges.

Amine Beyhom

Samsagace est amoureux, à Eowen, la vierge guerrière[6] du Rohan, en passant par Baie d'Or, la femme de Tom Bombadil (deux chapitres omis dans le premier film), Arwen, l'Étoile du Soir de son peuple elfe et fille d'Elrond le sage, ainsi que Galadriel, reine de la Lothlorien (domaine des Elfes du bois) et porteuse de Nenya, le deuxième anneau du pouvoir.

Le rôle de Rosie, assez secondaire, a été conservé dans le film bien qu'une partie en ait été occultée par l'omission des tribulations des héros hobbits de retour dans la Comté. Baie d'Or, dont le rôle est celui de la femme au foyer[7], mariée au plus ancien des êtres vivants de la Terre du Milieu, disparaît complètement du film. Arwen, vierge elfe guerrière amoureuse d'Aragorn, et qui est prête à renoncer à son immortalité pour vivre auprès de l'humain qu'elle a choisi, revient au premier plan vers la fin du troisième film pour enfin épouser son aimé, devenu entre-temps roi du Gondor. Galadriel, seconde femme mariée du lot (elle est affublée d'un prince consort dont le rôle est pratiquement inexistant) se laisse tenter par la possession de l'anneau du pouvoir suprême, et se transforme sous nos yeux en une sorte de harpie monstrueuse, belle et effrayante à la fois, avant de se reprendre et d'accepter de perdre son pouvoir. Nous arrivons enfin à Eowen, la seule héroïne humaine et qui, amoureuse malheureuse du même Aragorn, finit par rencontrer Faramir et par l'épouser[8].

Nous remarquons ici que, sur nos cinq héroïnes, seules deux sont mariées (Baie d'Or et Galadriel) et que le rôle maternel et sécurisant de l'une a été complètement éliminé dans le film, tandis que la deuxième est la seule qui a failli et se montre à nous sous un jour effrayant. Les trois autres héroïnes sont au début de l'histoire célibataires (synonyme de

[6] Eowen, parlant d'elle même, dit notamment : « Mais ne suis-je pas de la maison d'Eorl, vierge guerrière et non nourrice sèche ? », cf. *Le Seigneur des Anneaux*, Gallimard, Paris 1992, p. 840.
[7] Baie d'Or est décrite de manière extrêmement positive dans le livre de Tolkien.
[8] Cette conclusion est implicite dans le film.

Amine Beyhom

vierges) et font preuve de courage et de caractère, pour le moins[9]. La seule parenthèse dans laquelle le réalisateur aurait pu montrer le rite de passage du statut de jeune fille vers le statut de femme mariée est celle du processus du « tomber amoureux » entre Eowyn et Faramir, dans les maisons de guérison à Minas Tirith, qui est justement un des passages omis dans le film. Nous sommes donc confrontés à une dualité du rôle de la femme qui ne peut avoir que deux statuts, vierge ou mariée, les mariées installées dans leur statut social étant également faillibles (Galadriel), ou absentes (Baie d'Or qui n'apparaît pas dans le film). Poussons un peu plus loin notre recherche sur le rôle des femmes en général dans ce film : si elles apparaissent dans la Comté, chez les Elfes et dans le monde des Hommes (Rohan et Gondor), elles sont par contre absentes du monde des Nains[10], des camps militaires[11] ainsi que, surtout, du Mordor, fief de Sauron Seigneur du Mal. Même à Fangorn, domaine des bergers des arbres, les femmes Ents sont parties, comme si en renonçant à leur enracinement les Ents mâles les avaient éloignées de leur forêt : car c'est bien un des rôles des femmes dans ce film que de marquer le territoire du bien (et aussi du bien-vivre, surtout dans la Comté), leur totale absence évoquant l'existence du Mal (Mordor), et leur manque soulignant l'ambiguïté de territoires peu rassurants (Fangorn) ou non montrés (le pays des Nains).

La vision de Tolkien du rôle de la femme, amplifiée par le réalisateur, est donc binaire, et manichéenne, mais aussi ambiguë et misogyne : l'innocence des vierges guerrières leur donne la force et le courage de lutter auprès des hommes et de montrer leur force de caractère ; mariées, elles deviennent faillibles (tout comme Guenièvre mariée au roi Arthur et qui le trompe avec Lancelot) : les femmes sont aussi synonymes de stabilité et

[9] Rosie par exemple, dans les chapitres omis par Peter Jackson sur la lutte pour la reconquête de la Comté, encourage son amoureux à aller au combat et à chasser les hommes de main de Saroumane.
[10] Dans un passage du deuxième film de la trilogie, Gimli explique à Eowen que les femmes naines, qui n'apparaissent explicitement ni dans le livre ni dans le film, ont une barbe comme les hommes ce qui laisse croire aux autres races de la Terre du Milieu qu'elles sont des hommes.
[11] Pas une seule « femme de mauvaise vie », pas un seul bordel ambulant dans le lot, du jamais vu dans les campagnes militaires, surtout occidentales, surtout médiévales.

Amine Beyhom

d'enracinement, et leur absence d'un territoire sert à le marquer comme domaine du Mal. La symbolique féminine du film rejoint par ailleurs celle des Hobbits : comparables à des enfants de par leur taille (et leur surnom), ils sont[12] l'archétype de l'innocence triomphant du Mal, mais, à l'encontre des vierges guerrières, ils sont faillibles face à la puissance d'attraction de l'anneau. Sméagol, Bilbo ainsi que Frodo n'ont pas, en définitive, résisté à la tentation puisque Sméagol a non seulement tué pour sa possession, mais était prêt à le refaire après l'avoir perdu (de même pour Bilbo tentant d'arracher l'anneau à Frodo), et que Frodo ne s'en est séparé qu'à son corps défendant, en payant le port (une pénétration symbolique) par une castration (tout aussi symbolique bien que physique) particulièrement brutale (la perte de son doigt mordu et tranché par Gollum). À part l'occultation du passage des Hobbits à l'âge adulte (le retour et la lutte pour la libération de la Comté, la croissance physique de Merry et Pippin et leur transformation en chefs de file du pays hobbit), l'ambiguïté du rôle des Semi-Hommes est soulignée par leur manque de sexualité (Pippin, Merry et Frodo), ou même par leur homosexualité suggérée ; le regard qu'échangent Frodo et Samsagace dans la scène de réveil final du premier après le retour du Mordor[13] est tout aussi parlant que la lettre d'adieu du premier au deuxième[14] : « Mon Cher Sam, tu ne peux pas être continuellement partagé en deux, il faudra que tu sois un et entier pendant de nombreuses années … ». Par delà le déchirement de la séparation, qui dépasse ici de loin celui pouvant être éprouvé dans une

[12] Avec les femmes vierges et parfois conjointement avec ces dernières, tels Arwen et Frodo galopant de concert pour fuir les Nazguls, ou Eowen et Merry partant à l'assaut des Olifants et du roi des neufs, dans les champs du Pelennor.
[13] À partir de 56/02:52:40 (voir note n° 27) : le contraste est d'ailleurs saisissant entre les retrouvailles de Frodo avec Merry et Pippin (juste avant), toutes de joie espiègle et de chahuts, et celles avec Samsagace, chargées d'émotion, tout comme pour le passage du majestueux thème du Gondor (une variation qui s'est amplifiée avec les entrées de Gimli et de Légolas et qui a culminé avec celle d'Aragorn) à celui, que je qualifierai de « champêtre », de la Comté qui coïncide avec l'entrée de Sam (et avec le silence des différents acteurs, alors qu'on les voit toujours, en particulier Merry et Pippin, parler et s'extasier sur le retour à la vie de Frodo).
[14] Dans le livre, ces paroles sont prononcées en voix off par Frodo pendant la scène de prolongement de la scène d'adieu, montrant Samsagace de retour vers la Comté et accueilli par Rosie et ses enfants. La scène d'adieu est par ailleurs émaillée de gestes de tendresse de Frodo, dont la main caressante est visible sur les épaules de Samsagace à deux reprises (à 03:08:15 et 03:08:23) et qui l'embrasse sur le front (03 :08 :33).

Amine Beyhom

relation entre un maître et son serviteur[15] devenus familiers l'un de l'autre, ce qui se devine ici est la promesse des retrouvailles de Samsagace (porteur éphémère de l'anneau) avec Frodo quand le temps sera venu pour le premier d'abandonner également la Comté pour aller « au-delà de la mer ».

En fait, bien que la sexualité « normale » soit absente du film[16], les symboles sexuels[17] abondent, à l'instar de la tour de Saroumane (Orthanc), et, surtout, de celle de Cirith Ungol (dans le Mordor), surmontée du fameux Œil de Sauron dont l'iris épouse la forme d'une fente verticale (contrairement à l'Œil humain) soutenue par des fourches de pierre écartées. Un Œil dont la seule contemplation (les palantirs) plonge les innocents (Pippin) dans le trouble et la stupeur, et maintient les autres, fascinés, subjugués[18], sous sa domination (Saroumane et Denethor, l'intendant du Gondor) : un « Œil », symbole du mal s'il en est dans le film, qui appelle irrésistiblement le regard de l'homme (mais pas de la femme, et pour cause) et qui l'espionne jusque dans ses pensées les plus intimes … Et jusqu'au symbolisme de l'entrée de la montagne des morts, ennième faille verticale dans l'édifice du Bien, ou de la destruction finale du Mordor et de l'Œil de Sauron, la tour de Cirith Ungol qui s'effondre, le tout culminant[19] dans une explosion de lave (brûlante, bien évidemment) qu'il faut absolument éviter de toucher ou de laisser nous atteindre (en nous mettant à la place de Frodo et de Samsagace).

La dichotomie en Bien et Mal est courante de nos jours dans les films anglo-saxons, et transparaît à travers le contraste primaire entre Mithrandir le Blanc et le seigneur en noir des Nazguls, les terres verdoyantes des pays des Hommes et le désert du Mordor, les

[15] Remarquons que même dans le monde des Hobbits, les relations sociales sont des relations de classe qui différencient nettement, par exemple, Sam et Sméagol (tout deux des serviteurs) de Merry et Pippin (des « égaux » qui aident leur ami Frodo).
[16] À part, justement, pour Samsagace qui apparaît à la fin du film entouré de sa femme Rosie et de ses deux enfants : la sexualité n'est montrée, en fait, qu'à travers ses « fruits », les enfants, y compris pour les visions d'Arwen.
[17] À part l'anneau suprême du pouvoir en lui-même.
[18] À l'exception notable d'Aragorn, qui a su par ailleurs, peut-être à cause du sang elfe qui coule dans ses veines, résister à l'attrait de la seule (et très belle) héroïne humaine du film, Eowen.
[19] Les Anglo-Saxons écriraient « climaxing ».

Amine Beyhom

valeurs morales des Hommes et des Hobbits (le courage, le travail, l’honneur[20]) et la cupidité et la cruauté (sinon le sadisme) des représentants du Mal, la beauté des Elfes et la laideur des Orques. Aux deux extrémités du spectre de la différentiation territoriale entre le Bien et le Mal se trouvent bien évidemment la Comté, d’une part, et le Mordor d’autre part : le pays des Hobbits est peuplé de familles bon vivantes, de gens honnêtes, casaniers et pacifiques et représente une sorte de paradis sur terre, un peu comme le paradis de l’enfance ; le Mordor, avec ses marécages remplis de morts-vivants, ses araignées monstrueuses, l’absence de vie végétale, ses volcans, sa désolation et ses habitants exclusivement mâles, difformes et cruels, évoque irrésistiblement le Mal, et l’Enfer.

Une autre symbolique importante dans la trilogie est celle du feu : à part ses fonctions pratiques (feux de camp, de chauffage, d’alarme, de cuisine), le feu joue un rôle purificateur (la destruction de l’anneau) et rédempteur (la mort de Dénéthor dans le brasier funéraire destiné à son fils et son repentir, ainsi que la mort de Gollum-Sméagol qui, en périssant dans le feu de lave de la Montagne du Destin sauve le monde du Bien). L’irrémédiabilité de la destruction par le feu accentue encore plus la dichotomie, le contraste entre « pur » (bon) et « impur » (méchant).

L’aspect racial des relations dans les terres du milieu ajoute une dimension à ce traitement manichéen du scénario : si les races des Hommes et des Elfes sont compatibles, les Nains ne semblent frayer avec les uns ou les autres que contraints, les Hobbits se cachent le plus souvent dans la Comté, et les Orques, bien que descendant des Elfes, sont leurs plus farouches ennemis, sans parler des Trolls et de quelques autres races exotiques. Les relations entre les Hommes du Nord avec leurs ennemis

[20] À l’exception notable de Merry et de Pippin, plutôt paresseux et chapardeurs, qui se lancent dans une aventure très éloignée des préocuppations des autres Hobbits.

Amine Beyhom

humains du Sud[21] sont plus subtiles cependant[22], malgré l'animosité déclarée entre ces deux sous-groupes humains : les « Suderons », à part leur humanité et malgré leurs « cimeterres »[23], sont plus proches des Hommes du Nord que ce que la férocité de la bataille et les besoins scéniques du film ne le laissent transparaître, comme nous le verrons à travers l'analyse de la musique d'accompagnement de la bataille des champs du Pelennor.

L'antagonisme est plus accentué, et également nettement plus intransigeant, entre le monde des Hommes et le monde des Orques, entre les représentants du Bien absolu et ceux du Mal absolu ; un exemple saisissant nous est fourni à travers le défi lancé par Aragorn aux abords de la porte noire : « Que le Seigneur de la Terre Noire sorte. Que justice soit faite »[24]. Quelle justice ? Celle des hommes ? Comment Aragorn, roi du Gondor, peut-il s'arroger le droit de juger un non humain, qui vit avec des lois peut-être cruelles et arbitraires, mais distinctes de celles des hommes ? De quel droit, au nom de quelle morale la « justice » des humains doit-elle s'appliquer aux non humains ? Peut-on parler de « justice » ou doit-on, à la limite, parler de l'élimination d'un ennemi malfaisant ? L'arrogance d'Aragorn n'est pas ici sans rappeler celle des nations occidentales jugeant les pays étrangers à l'aune de leur propre civilisation (alors même que dans ce cas précis le rapport des forces est toujours en faveur du Mal) et justifiant leurs propres injustices par des références à une légalité « universelle ». Cette vision ethnocentrique, relativement commune du temps de Tolkien (entre-deux guerres mondiales et après deuxième guerre) et remise au goût du jour à notre époque, parait tellement « normale »

Amine Beyhom

[21] Mentionnons également les « mercenaires de la Côte », sud également, qui ne sont pas sans rappeler les pirates barbaresques.

[22] La mise en scène de ces perdants arabes aux côtés du Seigneur du Mal Sauron n'est pas sans rappeler le soutien, historique mais tout aussi peu efficace, des Arabes à Hitler pendant la 2e Guerre Mondiale, tout comme l'ensemble de la bataille avec les Olifants évoque fortement une autre guerre historique, celle des armées d'Hannibal lancées à l'assaut de l'Empire Romain.

[23] « quand les Suderons dégainèrent leurs cimeterres, ce fut comme un étincellement d'étoiles », idem p. 898.

[24] « Let the Lord of the Black Land come forth! Let justice be done upon him".

que peu de spectateurs se rendent compte de la haine qu'elle appelle dans leur esprit[25] : le film n'en comporte pas néanmoins des « messages » plus subtils, souvent transmis par la musique d'accompagnement, et qui complètent, nuancent ou renforcent l'impact de l'image sur le spectateur[26] ; la dernière partie de cet article est une analyse partielle de la musique du film sur l'exemple de quelques scènes de la bataille des champs du Pelennor pour la prise de la ville de Minath Tirith.

Musique : les champs du Pelennor

Resituons rapidement l'action : la bataille des champs du Pelennor est la bataille décisive des Hommes de cette époque contre Sauron ; la chute de la ville entrainerait celle de tous les royaumes humains, et rendrait vains tous les efforts déployés pour détourner l'attention du Seigneur du Mal de Frodo et de ses tribulations à l'intérieur même du Mordor. Or Sauron a, pour l'occasion, réuni une armée dont la force est nettement disproportionnée par rapport à celle des défenseurs et de leurs alliés. Au moment culminant de cette bataille, les soldats du Mordor ont pénétré dans la ville, les habitants refluent vers le deuxième niveau, défendus tant bien que mal par les soldats de la cité : la situation est devenue critique quand retentit au loin un son de cor… (ce qui suit est un résumé commenté de l'action et de la musique d'accompagnement).

Cor du Rohan : 35/01:56:54, gros plan sur le chef orque, apparition des Rohirrims dans le soleil levant[27].

Thème/variation du Rohan : 35/01:57:06 – 01:57:30.

Amine Beyhom

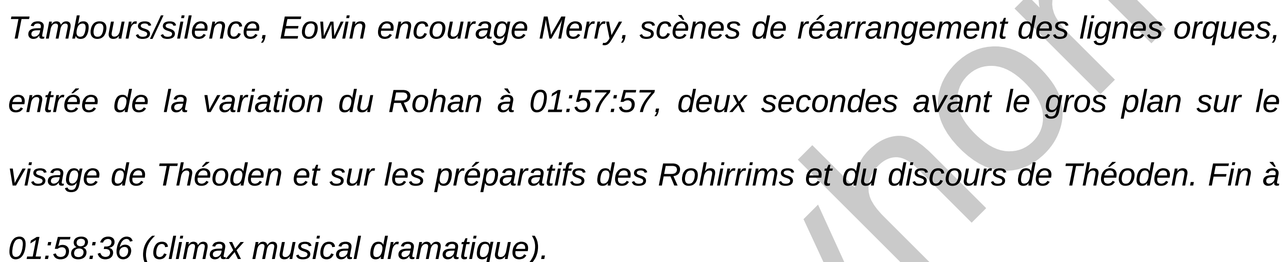
---

[25] À l'instar de Mithrandir encourageant son cheval au départ vers Minath Tirith par ces paroles : « Run Shadowfax, show us the meaning of hate ».

[26] Comme dans beaucoup de films, la musique contribue ici de manière générale à l'intensité dramatique et à l'unité thématique de l'image : un exemple simple en est donné par les scènes d'allumages des feux de détresse (d'alarme) du Gondor (à partir de 14/0:47:10) qui, sans la musique, seraient réduites à une suite de vues sur les paysages de la Nouvelle-Zélande.

[27] 35/01:56:54 == 35e chapitre, 01 heure, 56 minutes et 54 secondes sur le DVD vendu dans le commerce. Le thème principal du Rohan peut être écouté au début du 4e chapitre, à 00:12:07.

Exemple n° 1 : transcription simplifiée du thème des Cors du Rohan et jonction avec le thème du Rohan (ici : thème principal)



Tambours/silence, Eowin encourage Merry, scènes de réarrangement des lignes orques, entrée de la variation du Rohan à 01:57:57, deux secondes avant le gros plan sur le visage de Théoden et sur les préparatifs des Rohirrims et du discours de Théoden. Fin à 01:58:36 (climax musical dramatique).

01:58:44 : début du thème du Gondor (écouter 09/00:32:10), les cors du Rohan retentissent à 01:59:29, parallèlement au thème du Gondor, puis (à 01:59:37) reprise du thème principal du Rohan accompagnant l'avancée des Rohirrims sur le champ de bataille. Et c'est la mêlée : (jonction établie entre le Gondor et Rohan, soulignée par l'interpénétration des deux thèmes). Puis première bataille, le passage avec l'immolation de Dénéthor (chapitre 36) et sa chute du haut des remparts de la ville, qui nous ramène (02:03:20) aux champs du Pelennor (chapitre 37), chœurs de femmes (et d'église) exaltant le massacre des orques par les Rohirrims (la bataille tourne à leur avantage), climax musical, et, à 02:03:46, sur le gros plan du visage stupéfait de Théoden (retournement de situation), fin de la musique et entrée en scène sonore des Olifants (perçue à travers le son lourd et grave des pas des mastodontes et par les clameurs de l'armée adverse) qui finissent par apparaître, montés par les « Suderons » (ressemblant fortement, par leur habillement et leur teint, à des Indiens et des Touaregs), à 02:03:58 ; son du Cor des Suderons (cornac) à 02:04:00.

Amine Beyhom

Transcription (exemple n°2) simplifiée du thème du Cor des Suderons et transposition (deuxième ligne) pour violon, transposition (deuxième groupe, exemple n°3) à l’octave du thème principal



Plan rapproché sur le leader avec son cor. Quelques secondes de silence, puis reprise de la musique avec la reformation des Rohirrims, appel de cors rohirrim à 02:04:40 parallèle à la musique qui culmine à 02:04:54 avec la mise en œuvre des Olifants qui dispersent les Rohirrims et morcellent leurs rangs (les hommes du Nord sont en train de perdre la bataille). Jusqu’à 02:06:10 (1 minute et 16 secondes), plus de musique, mais les bruitages de la bataille jusqu’à la mort du cornac principal (qui parait dans deux plans rapprochés comme jouissant littéralement du massacre), puis l’entrée en scène d’Eowyn et de Merry[28]*, juchés sur le même cheval, et qui vont lancer la contre-attaque des hommes du Nord, accompagnés par le thème du Gondor (les hommes du Nord sont en train de gagner la bataille). Fin à 02:07:14.*

[28] La vierge guerrière et le Hobbit sont les deux symboles de l’innocence dans le film. La technique de la réapparition de l’accompagnement musical dans cette scène est reprise, par exemple, dans la partie de la même bataille qui oppose Eowen et Merry au Roi des Neufs : pendant la déroute de Théoden, écrasé sous son cheval Nivacrin, la musique a disparu, et réapparait soudain quand Eowin (puis Merry) se dresse pour défendre son père face au chef des Nazguls.

Amine Beyhom

Analyse musicale

À part le procédé habituel d'identification musicale (thèmes du Rohan et du Gondor), le réalisateur utilise ici plusieurs autres procédés, surtout empathiques, de dramatisation de l'action à travers la musique dont : la montée de la tension (augmentation du volume sonore, progression vers les aigus), les pauses musicales, l'identification de l'action « positive » (succès du Rohan) par la présence de la musique et de l'action « négative » (avantage des Suderons) par sa suppression (on retient son soufle), l'identification culturelle inter-occidentale (accents archaïques des cors, contraste entre le violon quasi-médiéval du Rohan, et le thème du Gondor, symphonique et majestueux), etc.

Pour mémoire, citons que le thème du Rohan est en mode de *ré*, mode très répandu dans les musiques du monde (y compris européennes) et dont serait issu le mode de *la* (généralement assimilé par les musicologues classiques au mode « mineur » de la musique occidentale), avec une affirmation de la seconde en tant que degré intermédiaire de repos (le *si* de la 5e mesure dans la transcription pour violons en exemple n°1). Le passage du son du cor (Rohan) au thème (dans le passage cité, une variation), se fait par la jonction avec le saut de quinte[29] du premier (le thème se réduisant à ce saut), cette quinte devenant la note de repos du mode de *ré* de la variation sur le thème du Rohan (dans la transcription, un *la*).

Ce qui nous intéresse avant tout pour cette analyse est que le thème du Cor des Suderons (exemples 2 et 3) est en fait la transposition des cinq premières notes du thème du Rohan, avec un son nettement plus tremblant (presque « écorché »), et que le traitement du thème est purement monodique (pas d'harmonie – caractéristique de la musique « classique » occidentale – ou de polyphonie).

---

[29] La quinte est le cinquième degré de l'échelle, ici un mode de *ré* sur *la*, tout comme la seconde correspond au deuxième degré de l'échelle : un saut de quinte correspond à un passage sans transition du premier degré au cinquième degré de l'échelle, soit dans ce cas de *ré* à *la*, qui devient, dans la notation transpositrice pour le Cor Anglais, un saut de *la* à *mi*.

Amine Beyhom

Analyse « culturelle »

Nous avons vu la maîtrise du compositeur dans le rendu et l'accompagnement de l'action sur l'image, utilisant tous les procédés classiques pour augmenter l'effet dramatique des scènes de bataille, et identifier les protagonistes. Le traitement particulier réservé à l'identification des « Suderons » est différent : ils combattent les Rohirrims, mais n'en sont en fait (c'est ce que la musique suggère) qu'une copie discordante (le timbre et le manque de stabilité du son du cor suderon) et incomplète (inachèvement de la première partie du thème qui se termine sur un degré suspendu, non continuation générale du thème, traitement monodique). Cette identification est ici subtile, et quasiment inconsciente pour le spectateur : les Suderons sont des hommes, tout comme les Rohirrims, (ce sont également des cavaliers, ils montent des Olifants), mais, quelque part, ce sont des hommes incomplets (et des représentants mineurs du Mal) qu'il faudra dans un premier temps combattre et vaincre, et puis, probablement, éduquer pour leur permettre de parvenir à un niveau supérieur de culture ou de civilisation.

Par delà l'idéologie (néo-) colonialiste promue par le réalisateur (que j'assimile à toute la chaine de production, y compris le compositeur), ce qui se profile ici, en projetant l'action à notre époque, est une réflexion plus subtile que celle des films hollywoodiens[30] sur les conflits actuels dans le monde : même si les « Pays du Mal » sont exposés à l'opprobre des spectateurs, même si le manichéisme est de mise, il existe une rédemption (par le feu) pour les Hommes (Dénéthor) et les Semi-Hommes (Gollum-Sméagol), mais aussi pour ces « sous-hommes » que sont les Suderons : toute la puissance d'évocation de la musique est ici ; elle nous apporte inconsciemment un message que l'action sur l'écran ne dévoile pas nécessairement.

[30] Cf. Augé, Etienne François : « Washington et Hollywood : La politique du film américain », in Regards n° 5, IESAV – USJ, Beyrouth, janvier 2003.

Amine Beyhom

Conclusion

Tout au long du troisième volet de cette trilogie, la musique a été mise au service de l'histoire écrite par Tolkien, et subtilement modifiée par le réalisateur. Les choix effectués témoignent d'une grande maîtrise de la chaine de production, en particulier musicale, avec des techniques assez classiques utilisées magistralement pour arriver à un résultat qui a été récompensé par plusieurs oscars. Le pouvoir d'identification de la musique (les thèmes de pays ou de races), son utilisation massive et binaire (sa présence souligne l'action des acteurs du bien), l'unité thématique qu'elle impose[31] ainsi que la charge de prestige qu'elle véhicule (renforcées par le choix de la musique classique, composée spécialement pour le film) ont grandement contribué au succès de cette production.

Une des questions qui se pose est, « à quel public est destiné ce film, et comment réagir à son message néo-colonialiste et manichéen ? » Comme pour tout film anglo-saxon à gros budget, le public-cible est avant tout occidental, celui ayant le plus grand pouvoir d'achat. Arrivé au Liban (un des pays les plus pro-occidentaux et les plus francophiles de la région), vu par des Libanais qui, comme tous les autres spectateurs, auront naturellement tendance à s'identifier au Bien et contre le Mal (d'autant plus que le vecteur musical du film –la musique classique occidentale- y est perçu comme prestigieux), le « message » de la scène de bataille des champs du Pelennor est, pour le moins, ambigu : qu'en serait-il si, au lieu de la reprise maladroite du thème du Rohan, le réalisateur avait intégré ici une musique franchement arabe ou indienne ? Cela n'amènerait-il pas une réaction plutôt négative de la part de ce public (mais aussi de la part de certains publics occidentaux) ?

Amine Beyhom

[31] Même la musique de l'écran d'ouverture de la société « New Line Cinéma», productrice du film, a été changée pour l'occasion, et reprend une variation du thème principal de la trilogie.

Je laisse le lecteur apporter sa réponse à cette dernière question ; de mon côté je rends hommage à ces réalisateurs qui ont l'intelligence, par delà la promotion de valeurs passéistes, de nous dire subtilement ce que d'autres proclament avec arrogance et maladresse : « nous sommes les plus forts, nous représentons le Bien et vous représentez le Mal parce que nous le voulons bien ainsi ; votre seul salut est de devenir comme nous, en suivant la voie que nous vous traçons ».

Amine Beyhom